
Reproducción de la clase dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

CLASE N°: 16

PROFESORA: CRISTINA IGLESIA

FECHA: 21-10-97

Bueno, hoy vamos a conversar un poco sobre Pot-pourri y también sobre “Cuadro para una novela”.

Ustedes saben que ésta es la primera novela de Cambaceres. Nosotros estamos rompiendo lo cronológico y tratando de romper esa suerte de maldición que hay sobre la serie que se organiza con la novelística de Cambaceres. Esta maldición indicaría que Cambaceres comienza mal con **Pot-pourri**, va un poco mejor con **Música sentimental** y mejora cada vez más hasta la culminación que sería **En la sangre**. Nosotros pensamos que ésa la manera de organizar la lectura crítica de Cambaceres y por eso decidimos desarticular esto; desarticulación que, de todos modos, tenía que ver con ejes del programa y con momentos en que esos textos iban a ir apareciendo en el programa.

Ésta es la primera novela de Cambaceres y aparece en el momento en que él tiene ya cuarenta años, lo cual en ese momento era una edad casi terrible (supongo que ya no lo es tanto, por lo menos para aquellos que ya lo pasamos largamente). Cambaceres ya había probado algunas otras actividades, por ejemplo, había tenido algunos intentos de inserción política. De modo que cuando él encara su proyecto literario es ya un hombre

maduro y esta cuestión es un dato que lo diferencia bastante de sus contemporáneos, quienes empiezan a escribir -en general- muy jóvenes.

Entonces éste es un texto de la madurez y que aparece en Buenos Aires en el mismo momento en que Cambaceres se está yendo a Europa, el cual es un gesto que yo sé que todavía hacen algunos escritores argentinos, no digo que se vayan a Europa pero sí que salen de Buenos Aires en el momento de salida del libro. Y Cambaceres tiene un gesto de esos que lo caracterizaron: se va como haciendo que no le importa mucho lo que suceda con el texto, es también una manera de minimizar la importancia de ese momento lleno de tironeos, en el cual el libro que se ha estado guardando (antes en los cajones, ahora en la computadora) aparece como objeto que sale a encontrarse con el público. Y Cambaceres se desencuentra con el libro porque organiza un viaje a Europa en el mismo momento en que sale su libro.

El libro sale e inmediatamente se produce un efecto creo yo que único en cuanto a la relación entre literatura y crítica que estamos viendo. Creo que el efecto es único ya que, apenas salido, el libro irrumpe una serie de artículos críticos, muy críticos casi todos. Entonces, Cambaceres se enteraría a la lejanía de que su libro está siendo muy criticado pero también se enteraría de que es un libro muy exitoso y por eso prepara la segunda edición en Europa.

Entonces: éxito y crítica: una crítica bastante corrosiva acompañada por un éxito bastante importante desde el punto de vista de la cantidad de ejemplares que se vende.

Afirmo que ese efecto es único, primero, porque muy pocas veces se da una situación en que uno puede analizar la irrupción de un texto y la inmediata constitución de un campo crítico alrededor de ese texto; en general, lo que pasa es que primero aparece una nota, un poco más tarde otra; acá no, acá se genera una polémica alrededor del texto y al generarse la

polémica se constituye el campo de la crítica moderna también en la Argentina.

En realidad, la crítica al texto es tan malediciente como el mismo texto: se acusa al libro de recurrir a la chismografía y la maledicencia. Y la crítica es tan virulenta con el texto como se dice que el libro es con el cuerpo de la sociedad, con el círculo de lectores. Se habla mal del libro, pero además se habla mal en términos hiperbólicos, se encrespan las aguas: nadie dice cosas que puedan dejar de ser escuchadas. Además irrumpe una especie de paranoia en la crítica que teme que después de este texto puedan surgir otros similares, es una especie de temor al desborde la maledicencia, temor al desborde de ese hablar de lo que no se debe hablar. Es muy curioso esto de la paranoia y este temor a la producción de una serie es como un temor a que, luego de abrir un canal, pueda fluir algo que hasta ese momento no fue dicho de esa manera.

Cuando lo trabajen verán que el libro y el autor son acusados alternativamente de enfermos. Esto es lo de menos porque realmente se le tira con artillería pesada. Me voy a detener hoy no tanto en Cané o en Goyena (eso podemos hacerlo la próxima clase), sino en un fragmento de una crítica de Quesada en la **Revista de Buenos Aires**. Dice Quesada:

“Ese libro es la deforme fornicación de la literatura francesa de que Zola es el iniciador; escuela realista que vive del retrato al natural, de la reproducción de la vida real con todas sus sombras, diciendo verdades que el arte pudoroso cubre siempre con un velo. No, felizmente no: esta literatura no es argentina.”

Esto me parece interesantísimo como límite. Y sigue:

“Es una importación malsana de la literatura realista pornográfica que sólo tiene cierto público en el medio mundo, en el mundo galante, como consumidores, compradores y admiradores. Es una imitación que ojalá no

tenga consecuencias porque podría ser el comercio de un escándalo sin fin en una sociedad en que todos y todas se conocen.”

Antes otro crítico había dicho que “tenía temores de que el libro engendre centenares de volúmenes y se convierta en el **Corán** de los libres pensadores de la política y de las costumbres”. Allí está esta especie de paranoia crítica.

Esa afirmación de que el texto de Cambaceres no forma parte de la literatura argentina es como un alivio, como un “Respiremos: estamos sólo frente a una traducción de la literatura pornográfica extranjera. Acá todo está bien”. Estaríamos ante la situación de tranquilidad, la sensación de que aquí no ha pasado nada ya que esta pornografía sólo tiene que ver con el exterior.

Pero imagínense que, con esta actitud, la crítica sólo hizo constituir el espacio del escándalo. Es decir: este tipo de crítica que no ahorra hipérboles y conjuros contra lo que puede pasar en el futuro si la gente sigue escriben de esa manera, por supuesto, sólo amplía el número de lectores y constituye el espacio del escándalo. El escándalo se constituye con el texto y su crítica; esto es lo que yo quiero que comencemos a ver porque es la primera vez que sucede esto en el siglo XIX, es la primera vez en que la constitución del escándalo es una acción conjunta del texto y la acción de la crítica.

El escritor, por otro lado, está de viaje, aunque -mientras tanto- se entera de todo esto. Este libro sale primero de forma anónima, sin firma de autor; entonces, todo el escándalo se acentúa, se agudiza por la desesperación del anonimato que está detrás del texto. Por eso Cambaceres después va a aparecer con su nombre en la escena, en el prólogo a la edición que es -podríamos decir- la tercera¹. En esa escritura (que es la primera que

¹ - Sepan que hay problemas para determinar cuál edición es porque muchas veces se confundían las ediciones con las tiradas de una misma edición. Sí se sabe que hubo

él firma con su nombre y apellido) construye una figura de escritor y la figura que construye en esta respuesta a la situación que se ha generado con el libro es la de un escritor acosado por la crítica; este acoso está representado en términos de acoso físico: el escritor es una persona que va tranquila por la calle y de pronto una multitud se le va encima, lo acosa y “puja por arrebatarse la bolsa” dice Cambaceres. Entonces tenemos una escena de robo en la calle, pero ¿qué hay en la bolsa del escritor?, se pregunta Cambaceres ¿qué es lo que a mí me quieren robar? ¿qué tengo para conservar? ¿cuál es mi capital? Y se responde: “mi nombre, mi fama y mi reputación”. En realidad, con esas tres palabras está mencionando una misma cosa: es el nombre lo que quiere cuidar Cambaceres.

Es muy interesante la escena del robo callejero, es una imagen urbana muy interesante; nosotros hemos venido viendo una serie itinerarios o imágenes urbanas y esta imagen del escritor acosado súbitamente por el público, en medio de las calles de Buenos Aires, es verdaderamente inédita: es la primera vez que un escritor se imagina acosado, rodeado. Y esto también da idea del éxito: es una multitud la que lo acosa para sacarle la bolsa y dejarlo sin nombre.

Es una figura de escritor expuesto, es alguien que está transitando y es acosado públicamente. Él no construye la figura del escritor en su gabinete de trabajo, donde se refugia, no: él se imagina en el espacio público, exponiéndose físicamente al acoso.

Pero, además, con el acoso físico con que él representa la irrupción de la crítica sobre su texto, en realidad, Cambaceres construye la figura de un escritor que sufre el agobio de la referencialidad extratextual. Esto es también absolutamente novedoso. Leo:

muchas tiradas y que una segunda edición se hizo en París y que acá siguieron las tiradas. Todo esto en el término de unos pocos meses.

“Según han llegado a mí noticias, una parte -sobre todo la parte femenina- del respetable público padecen las páginas de mi libro los insultos más soeces, las ofensas más sangrientas lanzadas brutalmente a la faz de la sociedad; tras de cada frase, de cada palabra, de cada coma y, aún, tras de los márgenes y blancos, en vez de la alegre silbatina de un flâneur, han oído zumbir los dardos envenenados que el hijo de un naturalista hábil y perverso ha hundido con mano parricida en las entrañas de nuestra madre común.”

Yo lo había preparado antes porque éste es un texto que puede leerse una y otra vez y siempre se puede encontrar algo nuevo. Yo antes no había reparado en esto de “en las entrañas de nuestra madre común”, pero ahora sí, luego de leer el texto de Quesada (quien no le da carta de ciudadanía a su autor), puedo entender “madre común” como la “patria”.

Es interesante también el hecho de meter a las mujeres en el proceso de la lectura, porque se sabe que este texto circulaba en secreto y que las mujeres especialmente se los sacan de las manos pero que no dicen que lo leen. Éste es el punto, es lo que pasa con toda literatura que se condena por escandalosa: circula mucho clandestinamente pero nadie dice que la lee. Entonces él está poniendo sobre la mesa el hecho de que las mujeres lo leen: se podrán hacer las horrorizadas pero leerlo lo leen porque, si no, de otro modo, ¿cómo pueden decir lo que dicen de él? Lo que está haciendo con la parte femenina del respetable público es mostrar que las mujeres lo leen, mostrar la irrupción del público femenino.

Nosotros vamos a tener una clase especialmente dedicada al público femenino como parte de la irrupción del público en el ‘80, pero yo solamente quiero decir esto que es bastante interesante porque es una manipulación más de la figura de escritor que está construyendo Cambaceres en el texto.

Decía: esta figura sufre el agobio de la referencialidad extratextual hasta un límite indecible porque no hay ningún escritor que haya

afirmada que hasta en los espacios en blanco se pueden leer cosas que él no escribió.

Yo creo que lo que resulta muy evidente en este escándalo articulado por la aparición del libro y la inmediata respuesta de la crítica, es decir, en esta construcción entre libro y crítica que genera el escándalo, es que lo que no existe es un pacto de lectura para este libro. Hay un pacto de lectura para cualquier otro texto que circule en el '80; incluso hay un pacto de lectura para el fantasy de Holmberg que vamos a ver más adelante, eso no es escandaloso, simplemente es distinto, es un juego que incluye otros tipos de saberes, manifiesta otro tipo de melancolía, pero al mismo tiempo puede ser leído en el interior del sistema. Eso no ocurre con el texto de Cambaceres: no se sabe cómo leer este texto y éste es uno de los elementos que produce el escándalo, más allá del acoso de ambos: como ustedes pueden ver, los críticos juegan a la referencialidad (piensan en que eso debe terminarse ya que si todo el mundo sigue hablando mal de todo el mundo como lo hace este hombre, si todo el mundo estuviera hablando detrás de las persianas en una sociedad en la que todos se conocen, esto no va a terminar nunca) y él, al construir la figura del escritor, reproduce el juego de la referencialidad y lo lleva hasta el extremo de la zona en blanco de la página. Ambos están jugando con el acoso referencial, pero allí es como que se conviene situar el debate en un punto, en el punto más explícito y más fácil por donde se puede empezar a discutir en una situación de irrupción del texto: se habla de lo que no se debe hablar, se descorre el velo, hay personajes en clave. Cambaceres juega, entonces, en ese prólogo, al juego de la referencialidad extrema.

La cuestión central, entonces, es que no hay pacto de lectura posible y creo que una cuestión que hay que preguntarse es qué es lo que el texto rompe, qué es lo que hace imposible una lectura contemporánea de este texto y qué es lo que de alguna manera este texto haya permanecido sin ser leído hasta el siglo XX. **Pot-pourri** es un texto que desconcierta y que

prácticamente tiene sus propios mecanismos de expulsión de los lectores: los incluye y los excluye al mismo tiempo.

Tratando de entrar por algún lado al texto, vemos que el texto construye una larguísima introducción antes de narrar lo que va a ser la historia central, la historia de Juan, María y el solterón, la historia de ese triángulo alrededor del cual se organiza el relato. En esa introducción que lleva casi cien páginas (la mitad del texto: acá también sucede algo raro) el texto construye la figura de un narrador, la figura de alguien que está amenazando permanentemente con narrar algo que finalmente va a narrar en las últimas cien páginas. Y la figura del narrador que se construye en esas cien páginas es la figura de un narrador independiente, de un narrador con un nivel de autonomía con respecto a una cantidad de cuestiones sociales, culturales, políticas, etc. que es notable. Vamos a tratar de ver esta cuestión de lo que estoy llamando *narrador independiente*.

Este narrador, antes de adoptar la escritura como pasatiempo, se ha independizado con respecto a funciones u obligaciones sociales y culturales que traerían aparejado un cierto nivel de dependencia. Por ejemplo: se ha independizado la profesión del abogado; esta profesión es en sí misma encargada de organizar pleitos entre particulares y Estado o entre particulares, es decir, tiene un lugar de cierto compromiso social. Cambaceres abandona la profesión. Leo algo de la página 26 con respecto a este proceso y fijense cuál es la construcción que hace de estos abandonos:

“Mi espíritu, como él ya sabe que necesita libertad y espacio para poder vivir, se asfixiaba aprisionado en la atmósfera corrompida y sofocante donde se agitan jueces, abogados, escribanos, procuradores y demás curiales.”

Ya, de entrada, hay una cuestión que se presenta y que tiene que ver con un espíritu libre, con un espíritu que se asfixia en un ambiente sofocante.

Pero también aparece, sobre todo, una rutina de trabajo de la cual también se aparta:

“El simple aspecto del expediente hace apartar la vista con indecible repugnancia. Su manipulación llegó a ser tarea superior a mis fuerzas y un invencible sentimiento de disgusto se apoderaba de mí al solo amago de la visita de un cliente y, sobre todo, de una clienta, la mujer pleitista, criatura fragante si las hay...”

Otro lugar en el que el narrador ha elegido estar es la política. Él ha iniciado la carrera política, la cual es también una carrera de compromiso, un lugar de fuerte compromiso y endeudamiento casi.

También se ha independizado de la familia de origen, éste es un narrador que no tiene familia; no tiene que responder a nadie de sus actos. Se ha independizado del matrimonio: permanece soltero. Y, por último, se ha independizado de la adscripción a escuela literarias y creo que éste es un punto importante: en la construcción de la figura del narrador se insiste muchísimo en esta pose que se expresa así:

“Vivo de mis rentas, nada tengo que hacer, echo los ojos por matar el tiempo y escribo; es decir, el que quiera encontrar en las páginas de este libro una historia seria, fruto de una tarea asidua, debe detener este prólogo sin más vuelta; no quiero ni puedo hacer nada serio, el menor esfuerzo intelectual me postra.”

Esto no es sólo una pose, es también una toma de partido con respecto al enorme trabajo de investigación y de construcción que hay detrás la literatura de origen naturalista; lo que está enunciando Cambaceres es que no va a realizar ninguna investigación previa, ningún trabajo, antes de escribir el libro, ni va a organizar fichas y fichas anotando datos y ordenando el saber; eso lo cansa y por eso va a hacer otra cosa. El libros,

además, tiene muchos momentos de crítica y de distanciamiento muy fuerte con respecto a la estética romántica, la etapa anterior a la naturalista y que todavía estaba impregnando gran parte del sistema literario hacia el '80.

Entonces Cambaceres afirma que no cree en el esfuerzo de la investigación experimental ni en la pasión de la estética romántica. por lo tanto establece una cierta autonomía en lo que se refiere a la adscripción a escuelas estéticas. De todas maneras, en el interior del texto, antes de las "Dos palabras" (título del prólogo que escribió para la segunda edición), hace una adscripción formal a la escuela naturalista.

Este narrador se considera a sí mismo como una excepción a la regla. Ésta es la síntesis de lo que el narrador piensa de sí mismo. Es una excepción con respecto a todo ya que no cumple con ninguno de los requisitos sociales de inscripción formal: no cumple ni con el matrimonio, ni con la familia, no con la política. No cumple con los requisitos propios de su clase social.

Una manera interesante que tiene de mostrar esa excepcionalidad y esa autonomía con respecto a las instituciones se ve cuando el narrador cuenta su propio proceso de aprendizaje. Ese aprendizaje universitario es también un aprendizaje frustrado, es un aprendizaje que está en el extremo opuesto del aprendizaje de Genaro; los dos fracasan: aunque uno termine la carrera, en realidad, ninguno de los dos han aprendido nada.

Lo que este narrador hace es, a partir de la fortuna familiar, ir a la facultad pero sin estudiar nada; entonces va a al club, pero nunca se pone a estudiar esas cosas aburridas como los cánones, los códigos y las partidas. Cuando está llegando el examen dedica ocho o diez horas diarias para prepararlo lo que le permitía presentarse a los exámenes y salir airoso de ellos y dice:

"Pero, ¡ay!, lo que así se gana, así se pierde: dos meses antes del examen no sabía nada pero dos meses después tampoco."

Es muy llamativo que la figura del narrador se construya sobre un proceso en el cual el saber universitario no se acumula y donde todo está puesto en mostrar la ineficacia y la inutilidad de ese saber; un saber que, por otra parte, a él le ha permitido tener un título y por eso habla desde la posición del que tiene un título; de todas maneras, descalifica a la institución.

Les voy a leer una cosa muy cortita con respecto a la universidad. Toda esta parte de la construcción de la figura del narrador, centra en el proceso de educación que tiene todos los componentes para ser exitosos y sin embargo no sirve. Él no es un intruso, no es Genaro, él tiene facilidad para entrar, dice incluso que puede ser un artista. ¿Por qué? Porque puede imitar, puede traducir, pero todo es como una suerte de límite.

Hay una larguísima tirada contra los títulos de doctor y los doctores, lo cual es importante porque el ser o no doctor hacia el fin de siglo se va convirtiendo cada vez más en un privilegio al cual quieren acceder los hijos de inmigrantes y que los sectores dominantes no querían compartir. De todas maneras, lo que el narrador está diciendo es:

“¿Buscaban ustedes un hombre en política, en las ciencias y en las artes? Lo encontraban fija e irrevocablemente precedido de la cuarta y de la decimocuarta letra del alfabeto. ¿A quién se le ocurre nombrar una comisión compuesta por una punta de animales? Imagínense ustedes que ni un solo doctor figura en ella; como si interpretar un texto, acuciar una rebeldía cortar una pierna o administrar a tiempo un vomitivo encerraran la omnisciencia, fuera la Panacea sin la cual las sociedades deberían marchar sin remedio hacia su desquicio y a su ruina. Mientras tanto, talentos reales son realmente preparados, espíritus prácticos y sensatos que habrían podido llevar una vida eficaz en la administración de los negocios públicos, vegetaban oscurecidos en el olvido. Para es algo en esta bendita tierra era fatal tener patente de embrollón o de matasanos.”

Vean cómo alguien que tiene todos los privilegios de clase para acceder al título está mirando alrededor y dice que allí pasa algo, que allí hay algo que no está funcionando bien. Es esta cuestión de los doctorandos que ahora mismo está muy instalado en la nuestra universidad y que era y es crucial para las generaciones universitarias; es la cuestión de la imposición de la posesión del título de doctor para todas las carreras que no requerían antes este título para poder acceder a algún puesto de trabajo. Esta cuestión implica otra: la devaluación de todos los títulos que está por debajo del de doctor.

El que estamos viviendo es un momento parecido: va a haber muchos doctores y doctoras porque hay una imposición del sistema académico para que este sea el título que sirva. Como siempre, en la base de todo este problema hay una base económica de la cual la universidad no es ajena; la idea es que el ciclo de grado está compuesto de estudios gratuitos y el ciclo de posgrado, lejos de ser gratuito, se paga bastante caro; por lo tanto, convertirse en doctor o doctora implica sacarse unos cuantos pesos de cada presupuesto para pagar la matrícula de los cursos (cursos que, previsiblemente, van a ser cada vez más caros, en la medida que el tiempo pase). De este modo se estaría pagando por una enseñanza y se estaría devaluando aquella que es gratuita.

Los '80 parecen constituir un momento clave de irrupción de muchos títulos de doctores. Y acá hay una cosa compleja y lo tomo en relación con los otros procesos de aprendizajes que analizamos en otros teóricos: por un lado, el narrador parecería valorar los talentos que no pasaron por las instituciones educativas, talentos que terminan vegetando porque nadie los tiene en cuenta; pero por otro lado, hay -efectivamente- un llamado de alerta muy claro con respecto a la universidad como lugar de reconocimiento y de pasaje social. En la página 25 el texto dice:

“La universidad, sobre todo, nueva boca del infierno, vomitaba por centenares esa verdadera plaga social de diablos con toga y, al continuar invadiéndonos la producción en relación inversa a las necesidades del mercado, nada extraño hubiera sido que hasta el humildísimo empleo de teniente alcalde del más humilde de los pueblos fronterizos, hubiese sido desempeñado por un doctor.”

En el final de la tirada contra la universidad como un espacio institucional que permite los pasajes sociales y sobre lo cual hay que alertar, aparece de nuevo al vinculación con el campo: Cambaceres hace siempre construye metáforas e imágenes rurales para explicar lo que está pasando en la ciudad. Aquí aparece esto de la doctorización del teniente alcalde, el puesto más urbano dentro de la campaña.

Hacemos un pequeño recreo.

(Pausa)

Fíjense entonces cómo después de este proceso de ruptura que el narrador ha producido, se llega después al momento de la escritura:

“Devuelto a mí mismo, sin compromisos que me esclavizaran, sin obligaciones que cumplir, dueño absoluto de mi tiempo...”

Esto de “devuelto a mí mismo” completa el círculo perfecto de la autonomía del narrador. Es interesante ver de qué modo este lugar del narrador es absolutamente diferente de otros lugares de narrador que tenemos en la literatura del ‘80; no vamos a encontrar este tipo de posición de narrador ni en Wilde, ni en Cané, ni en López, ni siquiera en Mansilla. Se escribe desde lugares diferentes: Mansilla también escribe desde un lugar diferente al de Wilde o al de Cané, pero de todas maneras hay en la escritura marcas que tienen que ver con el compromiso o con la relación con

instituciones, con partidos, con proyectos, con candidaturas, con adscripciones políticas.

El cierre de esta parte en que se va construyendo la posición del narrador:

“Den vuelta la hoja y oirán, en pro y abono de mi dicho, una colección de melodías arregladas para pito, un pot-pourri de chiflidos sacados de oído y a capricho pero sin fioriture, ni variantes de la música colosal del mundo.”

Acá hay dos elementos interesantes: dar vuelta la hoja y oír un música arreglada para pito. Esto de “música arreglada para pito” es una novedad, es otra posibilidad de no adscripción a la serie musical tradicional, ¿qué es el arreglo para pito? Seguramente lo vamos a encontrar en **Pot-pourri**.

El intersticio de la oralidad permite que podamos hablar de la marca de la oralidad en los escritores del ‘80 en general, especialmente en Mansilla pero también en los otros. Pero acá estamos también en una puesta que me parece más fuerte en el sentido de la oralidad y, efectivamente, no la imitación del tono conversacional sino el registro de la oralidad porteña (es muy claro que lo que está registrando el narrador es una oralidad porteña, cómo hablan los porteños de distintos sectores: profesionales, inmigrantes, mujeres) es uno de los elementos constitutivos del texto.

Entonces, la historia que este narrador libre va a contarnos es, sin embargo, una historia convencional: es la historia de un adulterio. Francamente, no hay nada más convencional en la literatura europea del siglo XIX que contar un adulterio. Es cierto que los relatos de adulterios tienen que ver con la ruptura de la convención matrimonial, pero al mismo tiempo es tan reiterada la inclusión de historias de adulterios en la mayoría de los relatos del siglo XIX, que finalmente uno podría decir que después de toda esa presentación llena de rupturas nos encontramos con un relato

convencional en términos de lo que está de moda, en términos de lo que viene siendo trabajado con frecuencia.

Dos textos contemporáneos van a narrar en la Argentina historias de adulterios: **Ley social** de García Merou y “Cuadro para una novela”, la causerie de Mansilla. Esta causerie de Mansilla está incluida en una edición que nosotros hicimos que se llama ***Horror al vacío y otras charlas***; no había sido reproducida en ediciones anteriores y nosotros la incluimos junto con otras causeries.

Vamos a ver qué pasa con estas diferentes historias de adulterios que están circulando por el mismo momento que la historia de **Pot-pourri**. El texto de Cambaceres, con esta historia de adulterio, va a exponer -desplegar- todos los elementos del adulterio. Creo que esta cosa de la exposición comienza con el narrador, continúa con la figura del escritor cuando escribe las “Dos palabras” y es un movimiento clave en la historia de Cambaceres.

Con ese despliegue, la historia va a contar la imposibilidad de la historia de amor feliz hacia el ‘80. Cuando uno empieza a leer la historia de Juan y de María, cuando uno empieza a ver armar esta historia, puede pensar en el modelo romántico: una pareja perfecta, bella, de buena posición social, sin ningún tipo de impedimentos para el amor, colocados en un lugar idílico para el amor (el campo, un paisaje bucólico) y, sin embargo, la felicidad no es posible. No sólo la felicidad no es posible sino que el amor entero no es posible.

Acá hay un trabajo hacia la gran novela romántica, **Amalia**. Cambaceres tiene un conocimiento muy grande de la literatura que se está escribiendo en Europa, pero también conoce toda la tradición de la literatura argentina hasta el momento en que él comienza a escribir. Esto es muy visible en la forma en que él va a encontrar para parodiar a los poetas románticos, al modo romántico de escritura, el modo en que va a hablar del

gaucho, el modo en que va a hablar del periodismo (Julio aludía la vez pasada a ciertas formas de parodias de las convenciones periodísticas).

Yo creo que acá se puede leer perfectamente que el amor en la pareja es imposible, así como el amor puro de Eduardo y Amalia era un amor posible (con un destino trágico y lleno de obstáculos -amenazas, impedimentos y todo el acoso político del rosismo, el bando enemigo del que pertenecen los amantes-, como corresponde a la estructura romántica) y sólo la muerte puede separar a los amantes. En cambio la historia que va a contarnos Cambaceres es una historia donde lo que promete ser un amor puro y lleno de entregas recíprocas (lo que aparece al principio en los textos de los amantes son promesas de entrega), ya no puede funcionar.

La felicidad parece ser posible en el campo (de hecho, toda la novela puede verse como un doble viaje al campo: el viaje de la pareja y el viaje del narrador que va a relatar el viaje de la pareja y el suyo propio); la pareja está presentada con la convención social del momento. Fíjense cómo el texto describe a los novios después de que la ceremonia ha terminado:

“Momentos después, los novios se habían hecho humo, efecto de la alta temperatura producida en ellos por la fiebre devorante del amor. Un tren ligero como las ganas que tenían de llegar los transportaba a pasar la infalible luna de miel en la indefectible estancia de los abuelos.”

Infalible e indefectible están hablando de fuertes convenciones: el lugar de la luna de miel en esa época era la estancia: no había pareja que no tuviera un abuelo con estancia donde pasar la luna de miel. Y la luna de miel es también infalible, vemos que la luna de miel ya está instalada como convención, ya hay una marca y una convención social: hay que irse a algún lado después del casamiento y esto es infalible. Es tan infalible que sigue hasta nuestros días: a veces no se quiere escapar a esa infalibilidad, pero es difícil sortearla; la pregunta clave es “¿Dónde van a pasar la luna de miel?” y es porque eso, a pesar de todos los cambios surgidos en las formas de

organizarse de las parejas, sigue siendo una convención fuertemente instalada.

Lo que importa es que van al campo, *como tiene que ser*. Lo que importa en Cambaceres (del mismo modo que “Cuadro para una novela” de Mansilla, texto que no van a ver en prácticos pero que me gustaría que leyeran para el examen) es la función del campo. En la causerie de Mansilla el campo sirve para ocultar la traición y en más de una ocasión la literatura del ‘80 va a hacer referencia al campo como el lugar del parto que se oculta porque es el parto que si se diera en la ciudad mostraría que la criatura fue concebida antes del matrimonio. El campo es el lugar donde se ocultan cosas que tienen que ver con conductas ligeramente irreverentes o desviadas de la norma. El campo funciona entonces como una gran tapamugre de la sociedad, porque se supone que cuando la pareja vuelve a la ciudad ya todo fue limpiado en el campo y se vuelve a la ciudad, se vuelve a colocarse en sistema social ya sin manchas. El campo puede simular lo que la ciudad no perdona.

Lo que el campo disimula y perdona, la ciudad pone en evidencia, por eso es que el adulterio puede darse en la ciudad y también es descubierto en la ciudad: la ciudad posibilita esa búsqueda, ese pequeño relato policial detrás de la adúltera.

Voy a tener que hablar un poco de “Cuadro para una novela” aunque ustedes no lo hayan leído, pero quiero vincular las dos cuestiones para ver qué pasa con estas historias de adulterio. La historia de **Ley social** sucede en Europa, está lejos y, por lo tanto, es como si fuera una novela europea más que narra un adulterio. “Cuadro para una novela” narra un adulterio que sucedió hace mucho tiempo: en el presente de la escritura se dice que adulterio sucedió dos generaciones atrás y, entonces, no es algo que tenga que ver con los lectores inmediatos del texto. Y en el texto de Cambaceres hay una figura femenina que crece precisamente porque oculta la traición de María: el texto no tiene ningún enigma (de entrada se sabe lo

que pasa), pero la figura femenina va creciendo en la medida de que es capaz de manejar la situación para cubrir el honor del marido y a la vez su propio honor y el honor de la otra mujer. Hay toda una cobertura que se da en el campo, pero la escritura muestra todo un trabajo de cobertura. Eso es lo que me importa marcar: en “Cuadro para una novela” lo que se hace es cubrir (cubrir el embarazo, cubrir el engaño), en cambio lo que hace Cambaceres es exactamente lo contrario: despliega ante los lectores una conducta femenina que tiene que ser castigada con dureza. Inclusive se nombran los castigos posibles de la adúltera: que el marido la deje de patitas en la calle; ser encerrada en la Convalecencia (el lugar donde encerraban a las locas) o por otra cosa en la Casa de Ejercicios Espirituales (esa “otra cosa” que el texto no nombra es la actividad de la prostitución, la labor de la mujer pública); o (y acá se pone bueno el narrador) hacerla cambiar de barrio, lo cual es casi una tontería comparada con los encierros o con la pérdida de casa propia que el narrador tiene asignado para el lugar de la adúltera.

El despliegue de la traición se realiza en la ciudad y el engaño está posibilitado por todo un juego que tiene que ver con la ciudad (el carnaval, el baile, la posibilidad del disfraz); pero así como la ciudad posibilita el engaño también posibilita descubrir el engaño y es allí cuando irrumpe la figura del escribiente gallego (Cañete) convertido en un prematuro empleado de una agencia de detectives, lo que sería una especie de detective de esos que aún hoy publican cosas como “Sigo señora. Adulterio”.

Cañete es improvisado en esto ya que está cumpliendo las órdenes de su patrón y cumple su mandato dentro de las limitaciones que el ser gallego le impone. Quiero detenerme un minuto en eso porque ésta es una de las cuestiones más ricas de la escritura de Cambaceres y tiene que ver con el efecto desconcertante que tiene su escritura: él está contando la historia central, todos estamos atentos para ver si Cañete descubre o no a la

mujer, y en ese momento Cambaceres hace jugar al personaje de Cañete en todas sus variantes y dificultades, lo narra como un portero gallego desde la mirada descalificadora del narrador; este narrador no se conforma con colocar al personaje en la situación clave de descubrir el engaño (cosa que finalmente Cañete logra a pesar de todas sus limitaciones), sino que el texto pinta la oralidad de Cañete con esa inteligencia plagiaria (hay un momento de esa larga presentación del narrador en donde el narrador dice que lo que él tiene es una inteligencia plagiaria, dice que sirve para traducir gestos y por eso hubiera sido un buen cómico). Esa capacidad del plagio es lo que hace tan rica la escritura de Cambaceres, ese colocarse en el lugar del personaje y hacerlo actuar de acuerdo a sus propios códigos, de acuerdo a su propia lengua: no contarnos cómo es, sino hacerlo funcionar.

En los dos textos (tanto en el Mansilla como en el de Cambaceres) la escritura de cartas tiene un papel fundamental en el armado de la historia: en “Cuadro para una novela” gran parte de lo que hay que destrabar se organiza a través de cartas. En el texto de Cambaceres las cartas va a ser utilizadas como elemento de contraposición, como elemento de fuerte contraste, mostrando -en la apertura y en el cierre de la historia- la imposibilidad de la historia de amor.

La historia comienza con una primera carta; ésta es una carta de Juan desde el campo y es una carta que funciona al mismo tiempo como descripción de la felicidad matrimonial más absoluta y como elemento de seducción hacia el narrador. Es una carta que le envían al narrador, es una carta que el narrador recibe y es una carta que no solamente pica la curiosidad del narrador quien decide ir a ver cómo es la felicidad de los amantes, sino que también descoloca -de algún modo- al narrador.

Vamos a ir terminando.

Decía que la primera es una carta seductora escrita por Juan, una carta que intenta introducir al narrador al mundo idílico del matrimonio.

Esta carta es la que genera el viaje del narrador y, por lo tanto, abre la historia.

Para cerrar la historia, el narrador va a apelar a un doble juego de cartas. Hay dos cartas; una es la que el narrador escribe a la mujer (a María, la mujer adúltera) en la cual se le exige a la mujer otra carta: el narrador le impone la escritura de una carta si es que quiere mantener oculto su adulterio. Es una carta muy compleja que va a incluir la amenaza y el chantaje para producir la escritura de la mujer. Al mismo tiempo, lo que hace esa carta es dictarle la carta que ella debe escribir: es decir, no hay nada que quede librado al azar: para poder escapar a la develación, María no sólo tiene que escribir una carta sino que debe escribir la carta que el narrador le dicta, es una única posibilidad de carta, la posibilidad que le dicta el narrador. Leo un fragmento de esta larguísima carta:

“No soy hombre de rodeos, usted lo sabe, y si no lo sabe tiene que saberlo; aborrezco la línea curva, implantación funesta de algún flâneur prehistórico y causa de muchas barbaridades por la razón sencilla de que la haraganería...”

El narrador comienza la carta aclarando que va al grano y sigue (fijense todo lo que está indicado en la carta del narrador):

“Así, siéntese delante de una mesa, toma una pluma y escriba: «Mi viejo». Si amigo, el Don Pepito, ese de claro de luna, no pasa de ser un mozalbete, ergo, usted le ha de decir «Mi viejo».”

Se está trabajando de nuevo con la convención: ¿cómo le dice una mujer a su amante joven? Mi viejo.

“Nos amenaza la más horrible de las desgracias: un hombre maldito (ponga «maldito», ponga nomás que no me voy a arrepentir por eso) es

dueño de nuestro secreto. No me escribas ni trates de verme más si no quieres perderme sin remedio; olvídate para siempre de tu pobre.”

Y aquí viene lo que juega con eso de “mi viejo”:

“Usted es morena de cabello oscuro (...), su querido le dice «mi rubia».”

De nuevo está jugando con la convención amorosa: ¿cómo le puede decir un amante a su amante morena? Mi rubia.

Nosotros conocemos de María dictada por el narrador, con todos los detalles de la escritura y de la convención del género. Fíjense cómo está trabajando al mismo tiempo la convención de la escritura de carta; está haciendo un despliegue extraordinario (para mí éste es uno de los momentos más ricos del texto) de convenciones de escrituras de cartas.

El narrador es un verdugo. Él ha ido al lugar de la pareja, ha mirado la felicidad en el momento en que ésta fue posible y luego se ha colocado en el lugar del detective para reconvertir la historia. Entonces vemos que la escena es una escena de sometimiento brutal: María no puede más que firmar con la letra de su verdugo; es una escena de un sometimiento femenino casi intolerable: cada vez que una la vuelve a leer siente que ahí no hay posibilidad de salvación ya que la única salida es el deseo de matar a ese verdugo.

María lo que hace es amagar con la humillación de su escritura y con la humillación del narrador (trata de humillarlo, le plantea quién es más canalla: el que hace eso o la que ha *pecado*), pero finalmente le acepta las condiciones que el verdugo le impone, no puede romper el círculo siniestro de la escritura del verdugo.

Acá tenemos en medio de un despliegue de cómo tiene que terminar la historia, una parodia de las convenciones epistolares íntimas. Y no hay muchos finales para la historia, hay uno solo: María tiene que escribir

esa carta, esa carta tiene que llegar por manos del narrador al amante y el amante debe ser enviado fuera. Pero al mismo tiempo que hace esto, el narrador adoctrina al lector paralelamente sobre cuál es el procedimiento correcto cuando una mujer juega una mala pasada. Es decir que, de maestro particular de la adúltera, se convierte en una especie de maestro universal. Acá ya se está jugando con una cuestión social, se está encarando el problema social que implica el adulterio, ya salimos del caso de María y Juan para entrar en el adulterio como problema social. En ese momento, el narrador se pone absolutamente dogmático y dice qué es lo que hay que hacer cuando una mujer engaña al hombre.

Lo primero que hay que hacer es separar los lechos. Hay un código absolutamente rígido para mantener las formas y para salvar esa catástrofe doméstica que puede convertirse en una catástrofe social, el adulterio. Entonces separan los lechos y conservan las apariencias.

Además hay dos alternativas: que el amante sea alguien desconocido (y entonces... bueno... está bien, porque el hombre hizo lo que pudo ya que además hay recordar que es hombre) y la otra posibilidad es que el hombre sea un amigo, un pariente o alguien cercano y allí el razonamiento es diferente; los intrusos son una obsesión en el texto de Cambaceres ya que el intruso es alguien que está donde no debe estar, sobre todo cuando irrumpen en el círculo de la familia. Sin embargo, dentro del relato importa ver cómo el texto despedaza literalmente el ideal de la mujer romántica. En la página 107, capítulo IX, leemos:

“Fuera las hipérboles, metáforas y lirones, nada de ébanos, alabastros, perlas, corales, sílfides, soles y demás pavadas que todo el mundo que empuña una pluma...”² (...) ... ni unos dientes como perlas, ni unos labios

² - Nota de D.: La profesora se aleja del grabador y resulta imposible distinguir claramente las palabras que componen la cita. La idea es que todas esas hipérboles son las que volcaban todos los que empuñaban una pluma y lo que Cambaceres (o su narrador) afirma que no hará. Los puntos suspensivos que aparecen luego se deben al mismo motivo, aunque -de todos modos- la pérdida no es sustancial.

como corales, ni un cuerpo como sílfides, ni unos ojos como sol; cuanto mucho se podría se podría decir de los más lustrosos que alumbran como una vela de cebo y gracias. Pregúntenle, si no, a cualquier pintor si alguna vez le ha tocado las bondades de una modelo (...) y se reirá de ustedes: una lo hace por el brazo, otra por el pie, ésta por la cabeza, aquella por el torso, pero al que luce palmito gasta calzones para que no le vean las piernas y la que sin querer a adrede -como quien dice- se levanta el vestido al subir una vereda, ésa va jugando a la gata (...) con su corsette."

Yo creo que en este absoluto despedazamiento articulado como imposibilidad de reunir las partes de la mujer romántica está uno de los mayores embates del texto no sólo contra la mujer, sino contra las maneras románticas de representar el personaje femenino, y el personaje femenino es central en la estética romántica.

Es con esto con lo que el texto discute o intenta discutir y es, justamente, por este hecho el motivo por el cual se rompe el pacto de lectura. Se juntan las convenciones sociales, se juntan los peligros sociales, se juntan los que cuentan una tragedia doméstica convertida en una tragedia social (el adulterio) con la mujer en el centro y se junta todo esto con la imposibilidad de armar la representación que la estética romántica hace de la mujer perfecta.

Bueno, continuamos en la otra clase con un poco más de **Potpourri**.

{Desgrabación no corregida}